

# Woede – verscheurdheid – troost

Ruim twintig jaar geleden (in het seizoen 1974/1975)  
deed Gerardjan Rijnders een van zijn eerste professionele regies,  
De dame met de camelia's van Alexandre Dumas fils, bij Toneelgroep Baal.  
Op dit moment is hij een van de meest toonaangevende  
regisseurs van Nederland. Loek Zonneveld doorloopt

## Gerardjan Rijnders' oeuvre als regisseur

De tekst is een forse bewerking van een lezing  
die Loek Zonneveld tijdens het Theaterfestival 1992 in Den Haag hield  
over het werk van Gerardjan Rijnders.

### Proloog

*'Ik ben een maker van stukken. Ik toon wat ik heb gezien. Op de mensenmarkten heb ik gezien hoe de mens van de mens een handeltje maakt. Dat toon ik. Ik, de maker van stukken. Ik toon hoe ze elkaar bestoken met plannen. Machinegeweren. Met argumenten. Of met geld. Hoe ze elkaar opwachten. Hoe ze voor elkaar een valkuil graven. Vol hoop over wat dat zal opleveren. Hoe ze afspraken maken. Hoe ze elkaar de grond intrappen. Hoe ze beminnen. Hoe ze de buit verdelen. Hoe ze vreten. En gevreten worden. Dat toon ik. Ik, de maker van stukken.'*

Net als Bertolt Brecht, die deze (hier licht geparafraseerde tekst) heeft geschreven, is Gerardjan Rijnders een maker van stukken. Net als Bertolt Brecht heeft Gerardjan Rijnders een grondige afkeer van vrijblijvendheid. Brecht vergeleek de makers van inwisselbare kunst en vrijblijvend theater met schilders, die de wanden van ondergaande cruise-schepen met stillevenen beschilderen. Brecht was wel een stuk moralistischer dan Gerardjan Rijnders. Het waren ook andere tijden. Of misschien is dat onzin. Hoe dan ook, wat hen als kunstenaars verbindt, is een niet aflatende twijfel. En het voortdurend stellen van pijnlijke vragen, die allemaal neerkomen op die andere dichtregels van Brecht:

'Dat vraag ik me af: wat voor een koude  
Moet er over de mensen gekomen zijn?  
Wie toch slaat er zó hard op ze in  
Dat ze zo door en door zijn verkild?'

### [1] Verkillung & woede

Een van de meest courante vooroordelen tegen, respectievelijk misverstanden rondom



Hamlet, Publiektheater / Kees De Graaff

het theater van Gerardjan Rijnders, is dat het kil, koud en vooral *cynisch* zou zijn.

Raadplegen wij het woordenboek. Het Groot Woordenboek van de Nederlandse taal zegt over 'cynisch': 'schaamteloos en ongevoelig'. Rijnders' werk is stellig één grote studie in schamteloosheid. Maar ongevoelig? Ik neem een betrekkelijk willekeurig voorbeeld. Een unisono, door twee naakte acteurs uitgesproken tekst uit de voorstelling *Ballet*: 'We hebben eigenlijk een hele goeie verhouding. We zijn alles voor elkaar: moeder, vader, minnaar, kind, leraar, baby, groente, zuurstof, dagboek, geheim, bloedbad, strijkijzer, ijskast, vakantie, roes, kots, krant.' De schrijver en regisseur van deze scène zegt er zelf over: 'Ik vind het prachtig, zo'n schar-

minkeltje op zo'n grote vent. Twee naakte mannen, die zeggen: eigenlijk hebben we een hele goeie verhouding. Ik vind het ontroerend, vanzelfsprekend, kwetsbaar, alles, mooi dus.'

De eerlijkheid gebiedt te onthullen dat het Groot Woordenboek der Nederlandse Taal nóg een omschrijving in petto heeft voor het woord 'cynisch', en dat is: 'sarcastisch'. En verderop wordt dát woord als volgt verklaard: 'bijtende spot, bittere hoon'. Nu komen we in de buurt. Maar niet meer dan dat. Immers, de cynische sarcast (of de sarcastische cynicus) heeft zich erbij neergelegd dat de wereld is zoals ze is. Dat kan dus nooit een kunstenaar zijn. De bewegingen ('krachtlijnen' noemen Vlamingen dat, met een mooier woord) in het werk van Gerardjan Rijnders zijn beslist andere dan 'je ergens bij neerleggen'.

Zeker: ze concretiseren zich op liefdes zonder uitzicht, op uit elkaar scheurende familieverbanden, op machtsvertoon en grof geweld. Niemand communiceert meer gewoon, contact waar nog wat menselijkheid vanaf straalt is zeldzaam. Onredelijkheid voert de boventoon, gezond verstand is met een zaklantaarn te zoeken. Maar de theatermaker Gerardjan Rijnders weigert zich bij dat alles neer te leggen. In de wetenschap dat de complexiteit van het oeuvre van een kunstenaar niet of nauwelijks in woorden te vatten is, komen begrippen als 'verscheurdheid', 'boosheid', 'woede' nog het dichtst in de buurt. Misschien wel juist de pure woede, over dat de wereld is zoals ze is. Woede over het feit dat in het Journaal Somalische scharminkels en Bosnische zwerfkinderen moeiteloos in één ademtocht worden vermeld met de prangende levensvraag, of de mensen die op een bestaansminimum leven, er in 1996 nu 0,4 of

0,5 procent in koopkracht op vóór- of achteruit moeten gaan. Een meedogenloze wereld vraagt om meedogenloos theater.

In het werk van de kunstenaar Gerardjan Rijnders zoeken verscheurdheid, boosheid en woede zich trefzeker een plaats onder de zon, naar communicatie met het publiek. De theatermaker bedient zich van een beheerste stijl, hij brengt verschuivingen aan in bestaande en beproefde codes van acteren, hij hanteert montage-technieken, hij grijpt terug naar de retoriciteit. Dat is allemaal te beschrijven, in herkomst en bronnen te duiden. Inhoudelijk, of zo U wilt: filosofisch, zijn de verscheurdheid, de boosheid en de woede in het werk van Gerardjan Rijnders moeilijker te grijpen, te vatten.

In de gebundelde, autobiografische teksten van Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht - Leben in zwei Diktaturen*, staat een tekst afgedrukt, die misschien een aanknopingspunt biedt: 'Humanisme is feitelijk met barbarij gelijk te stellen. Omdat humanisme over uitsluiting gaat, over selectie. De mensheid kiest zich een imaginair eindpunt, vervolgens vereist de weg naar dat doel zulke dingen als: controle, organisatie, disciplineren, selectie. Kunst zet daar iets anders tegenover: de aanval, de provocatie. Dat is de functie van kunst. Misschien is het een a-sociale, of een anti-sociale functie van de kunst. Het is in ieder geval ook een morele functie. Er is geen oplossing uit dat dilemma tussen a-sociaal en moreel. Dat is de menselijke paradox in de kunst. Eén ding staat wel vast: met kunst kun je in ieder geval niet uitwijken naar een sociaal gebonden moraal. Ik vrees dat we het zo duister moeten laten. Het onderwerp van de kunst is de onverdraaglijkheid van het zijn. Die is niet om uit te houden.'

Heiner Müller vermijdt overigens het woord 'woede'. Hij heeft het afwisselend over 'boosheid' en 'boosaardigheid'. Woede is hem als begrip misschien te eng, te zeer bevlekt misschien door de radikalinksis, de evangelisten en kansel-agitatoren uit de jaren zestig en zeventig. En toegegeven, dáármee heeft Rijnders' omgang met verscheurdheid, boosheid en woede inderdaad weinig tot niets van doen. Ze is provocatiever, zo U wilt: anarchistischer. Het is in ieder geval een woede met een zeer lange adem. Vergelijkbaar met de 'lange woede' zoals die wordt besproken in de scène *Het Lied van de Grote Capitulatie* uit Brecht's *Moeder Courage en haar kinderen*. De titelfiguur ontmoet een woedende soldaat, aan wie een onrecht is aangedaan. Ze vraagt: je bent kwaad, maar hoe lang is je woede? Is ze kort, anekdotisch, voor het moment, voor de tribune – ga dan naar huis. Maar als ze echt

lang is, duurzaam en effectief, richt dan een ravage aan die met de lengte van je woede overeenstemt. De soldaat gaat naar huis. Moeder Courage trouwens ook. Brecht werkte (net als Rijnders) graag met negatieve modellen. De woede van Gerardjan Rijnders lijkt mij buitengewoon lang. De aangerichte ravage is dienovereenkomstig.

## [2] Woede & stijl

Bij lange en gecompliceerde uitingen van woede, zijn in principe alle stijlmiddelen geoorloofd. Vooropgesteld dat ze zich op een heldere manier tot elkaar verhouden. Waarmee we zijn aangeland in het moeras dat *stijl* heet, door de Britse acteur John Gielgud ooit omschreven als: 'Style is: knowing which play your'in.' Dat weet Gerardjan Rijnders als geen ander. Hij weet waaróm hij in wélk stuk wil gaan wonen, wélk materiaal hij waartoe wil hanteren, en welke stijlmiddelen bij die tijdelijke bewoning wel en niet geoorloofd zijn. Het fraaie, intrigerende, ongrijpbare van zijn oeuvre is, dat het een schaamteloze demonstratie lijkt te zijn van wat toneel in de dagelijkse praktijk altijd is: zoeken, prutsen, ploeteren op de vierkante milimeter. Alles uitproberen, alles gebruiken: citaat, cliché, pose, kitsch, travestie, kaalslag. En uiteindelijk steeds opnieuw: het maken van scherpe keuzes. Keuzes op grond van vaak simpele vragen. Om via de pogingen tot antwoorden op die vragen, tot de kern van een tekst door te dringen.

Rijnders is daarin verwant aan de groten van het Europese theater. Aan de Duitse regisseur Peter Zadek bijvoorbeeld. Aan Zadek werd eens gevraagd, hoe hij voor zijn Hamburgse encenering van *Othello* (1978) op het idee was gekomen, om de blanke titelrolvertolker geheel in te smeren met schoensmeer, waardoor de acteur gedurende de voorstelling voortdurend en zichtbaar afgaf. Zadek's antwoord: 'In mijn kindertijd dacht ik almaar: als ik een neger een hand schud, geeft hij dan af? Volgens mij markeert die gedachte het begin van ieder racistisch ressentiment. Daarom ben ik met precies dát beeld aan de regie van *Othello* begonnen.' Regisseren is het vermogen om ogenschijnlijk eenvoudige, heldere vragen te stellen. Daar beginnen de stilistische avonturen. Ook die in het oeuvre van theatermaker Gerardjan Rijnders.

Medea jankt, tot haar oog-schaduw over haar hele gezicht loopt, en dat vlak voor ze haar kinderen vermoordt. De totale vernietiging van Achternbusch' personage Suus wordt getoond zonder één spoor van medelijden, zonder acteurs-ijdelheid: een ineengedoken, mompelende vrouw op een wc-pot, die onverstaanbaar durft te zijn. De toeschou-

wer van een psychologisch vernietigingsdrama (Norén's *Een vreselijk geluk*) wordt bij de les gehouden via de op een geluidsband ingesproken mededeling ('de telefoon gaat') – het apparaat in kwestie blijft dood als een pier. Een acteur neemt een dwingende pose aan, en spreekt de vernietigende dichtregels uit Racine's *Andromache*: 'Misschien zelfs weet ik ooit de eisen van mijn status / te combineren met de eisen van mijn hart.' De regels dreunen – juist dankzij die dwingende pose – nog dagen na in het hoofd van de toeschouwer.

Is dat alles 'stijl'? Het is in ieder geval 'knowing which play your'in.' Oogt de gehanteerde stijl als iets dat de acteur is opgedrongen? Zelden. Het geheim van de acteur wordt gerespecteerd. In de jaren tachtig correspondeerde Rijnders maandenlang (onder andere over acteren) met de gerenommeerde toneelcriticus Kester Freriks in de kwaliteitskrant NRC-Handelsblad. In de voorlaatste aflevering van de correspondentie (die is geboekstaafd onder de titel: Huilen op bevel) opende de criticus met een citaat van een Duitse actrice: 'Acteren is een kreet slaken tegen de dood, de ondergang, het niets, de leegte.' Rijnders' antwoord wees streng maar rechtvaardig naar de grond, naar geaardheid, naar geheimen ook: 'Het mooiste interview dat ik ooit met een actrice had, was tevens het kortste. Ik verzocht de voormalige Schaubühne-actrice Edith Clever om een onderhoud. "Wieso?"; antwoordde ze. "Ich äussere mich niemals." Je hebt groot gelijk, dacht ik.'

## [3] Stijl & beheersing

Daar hoort de naam, de persoon en het werk bij, van de Duitse auteur Heinrich von Kleist. Om meerdere redenen. 'Een goed deel van het vak regisseren', zei Rijnders ooit in een interview, 'leerde ik als co-regisseur van Fritz Marquardt (theatermaker uit het voormalige Oost-Duitsland; LZ), in een Rotterdams *Penthesilea*-project in de jaren zeventig.' Rijnders heeft zijn observaties van Fritz Marquardt als regisseur in februari 1974 opgeschreven voor Toneel Theatraal. Een citaat: 'Hij refereert nooit aan karakters, altijd aan een specifieke reactie in een typische situatie. Veelgehoorde, concrete aanwijzingen zijn: "Die Haltung stimmt nicht", wat niet alleen betekent dat de houding niet klopt, maar daardoor, veel algemener, dat niet gespeeld wordt wat gespeeld moet worden. "Anschliessen", dat wil zeggen: geen pauzes maken in de tekst als ze geen enkele functie hebben, behalve dat ze een – valse – spanning suggereren. Een andere, veelgehoorde klacht is, dat de acteur "privatisiert". Daarmee wordt bedoeld dat privé-trekken van de acteur in de rol zichtbaar worden,

terwijl ze niets met de rol te maken hebben. Blikken, gebaren, loopjes die niet in het stuk thuishoren, althans: die niets aan de inhoud toevoegen, zijn uit den boze.'

In 1975 noteert Gerardjan Rijnders in hetzelfde blad – onder de veelzeggende kop *Engagement, door de Kunst overwonnen* – een aantal observaties over het acteren bij de Ber-

lanceerd mogelijk, zo weloverwogen als mogelijk is, vorm geven aan een tekst, met als doel, alle inhoudelijke facetten van die tekst even gelijkwaardig aan bod te laten komen, zoals de auteur het wilde. (...) Doe maar niet gewoon alsóf. Kies per seconde wat je denkt en wat je voelt en wat je wilt laten zien. Daar ga ik op door. Daar ben ik dichtbij. Laat maar

catastrofe' heeft ook alles te maken met de dichter Heinrich von Kleist. En zijn verhaal *Over het marionettentheater*. In 1985 duikt dit pamflet (uit 1810) voor het eerst op in het werk van Gerardjan Rijnders. Rijnders is dan net weg bij het eerste gezelschap waaraan hij leiding gaf, Globe in Eindhoven (1977-1985). Hij regisseert in 1985 de toneeltekst *Das*



Titus. Geen Shakespeare!, Toneelgroep Amsterdam / Kees De Graaff

lijnse Schaubühne, die toen nog door Peter Stein werd geleid: 'De manier van spelen is sterk geworteld in het realisme. De stilering zit hem vooral in de vertraging. Alles *na* elkaar. Je kijkt als het ware door een microscoop. Iedere gedachte, iedere emotie wordt glashelder zichtbaar gemaakt. De toeschouwer leeft mee, en déntk tegelijkertijd. Te subtiel om het Brechtiaans te noemen, te gedistantieerd om het met Stanislavski af te doen.'

Stijl, beheersing – woede door Kunst overwonnen? Op het moment dat Rijnders (in het seizoen 1991/92) bij Toneelgroep Amsterdam zijn eigen versie van Von Kleist's *Penthesilea* maakt, wordt hem de vraag gesteld: Wat is kunst dan?

Rijnders: 'Zo perfect mogelijk, zo uitgeb-

zien dat het eigenlijk niets reëls heeft, theater. Dat het stuk en de voorstelling een kunstnatuurcatastrofe zijn.'

*Kunstnatuurcatastrofe*. Het mag zo zijn dat er niet zoiets als één 'sleutel' tot het oeuvre van een kunstenaar bestaat. Maar als er ergens een sleutel tot het oeuvre van Gerardjan Rijnders verborgen is, dan hangt daar stellig een label aan met de tekst: 'kunstnatuurcatastrofe'.

Het woord heeft alles te maken met een belangrijke beweging (niet bedoeld als 'stroming', of 'school', maar letterlijk: 'beweging') in de kunst en het theater van de twintigste eeuw. Samen te vatten als: 'anti-illusionisme', de hartstocht om niet meer te doen 'alsóf', niet meer te suggereren dat het vertoonde 'nét-echt' zou zijn. Het woord 'kunstnatuur-

*Käthchen von Heilbronn* van Von Kleist in de Bondsrepubliek, om precies te zijn aan de Vereinigte Städtische Bühnen Krefeld Mönchengladbach. Ten tijde van deze regie correspondeert hij met NRC-criticus Jac Heijer. In die briefwisseling noemt Rijnders het pamflet *Over het marionettentheater* van Heinrich von Kleist een 'must' voor iedere acteur. Waar gaat dat pamflet over?

Twee mannen komen elkaar tegen in een park. De een vertelt dat hij zich een dansje herinnert van twee beren. Het dansje ontroerde hem ongelooflijk. Omdat het zo zuiver was, vol gratie. Naar zijn inschatting zou geen mens zoiets ooit kunnen. Misschien alleen een marionet. Vooropgesteld dat de marionettenspeler zijn vak zeer goed beheerst. De



Troilus en Cressida, Globe /  
Nederlands Theater Instituut

conclusie van de ontmoeting lijkt: wezens die niet worden geplaagd door een bewustzijn (of een ego) kunnen schuldeloos *perfect* bewegen. Zonder enig verlangen iets of iemand na te doen. Want ze kennen slechts zichzelf. Hun bewegingen verwijzen nergens naar. Ze *zijn*. Waren acteurs maar zo! En misschien *kàn* acteren zo zijn. Via een absolute beheersing van iedere vezel in het lijf van de acteur. Misschien zijn die schuldloze bewegingen van de twee beren aldus te benaderen. Misschien kunnen ze zelfs wel worden voorbijgestreefd. Door acteurs, als superieure marionetten.

Op het moment dat hij zijn tijd bij Globe heeft afgesloten, herinnert Gerardjan Rijnders (enthousiast, bijna dwingend) aan het pamflet van Von Kleist. Dat is tekenend. Zonder zijn jaren bij Globe te willen marginaliseren, kan worden beweerd dat de acht vruchtbare jaren in Eindhoven zijn te beschouwen als één grote aanloop, een zoektocht naar zijn theatrale 'handtekening'. Het eindpunt van die jaren is helder: *Wolfson, de talenstudent*, zijn laatste productie bij Globe. De de-montering en her-montering van een verscheurd wereldbeeld, een onderzoek ook naar wat taal nog vermag.

Maar de aanloop, de vluchtstrook, de zoektocht die in Eindhoven plaatsgreep, had alles te maken met het verlangen om op den duur tekst-getrouw te zijn, streng, te letten op

de formele kanten van het *métier* theater. En die zoektocht verliep via de (achteraf als noodzakelijk te bestempelen) fase van een vaak extreme ironisering, de keuze voor de brutaliteit van het grove beeld. Waarvan Rijnders' Eindhovense encensering van Shakespeare's *Troilus en Cressida* het absolute hoogtepunt is geweest. De gelikte smaak van het brede publiek (in de provincie en in de grote stad) werd in die regie wreed geschoffeerd.

Nadat de Globe-periode voorbij was, keek Rijnders er als volgt op terug: 'Ik stel me nu veel bescheidener op. *Ik let op de formele dingen*. Terwijl ik vroeger – en sommige regisseurs doen dat nog – een tekst terugbracht tot een inhoudelijke alinea, en die dan bombardeerde met vormpjes en symbooltjes.' Via de gratieuze, zuivere dans van de twee beren uit het verhaal van Heinrich von Kleist, was Rijnders 'terug' bij wat hij voor zuiverheid en gratie in het theater hield (en houdt), als het ware bijeen gehouden door 'de formele dingen'. Dat leidde tot een uitgebreid 'onderzoek' naar wat je nu nog kan doen met oude teksten – van zeer speelbaar (*Hamlet, Medea*), tot onspeelbaar geachte teksten (*Andromache, Penthesileia*), tot zelfs teksten die nooit voor het theater zijn geschreven (de *Klaagliederen* van Jeremia) – steeds in combinatie met speelstijlen die aan de retorica zijn ontleend. Maar ook in de taal van zijn 'kamer-

spelen' (bijvoorbeeld Rijnders' 'trilogie' *Silicone – Pick-up – Tulpen vulpen*), relatiedrama's waarbij het onvermogen elkaar te bereiken niet alleen intentioneel ligt in de inhoud van het gezegde, maar ook formeel is vervat in de structuur van de dialogen. Via taal creëert Rijnders in deze stukken verbanden, legt hij structuren bloot, roept hij emoties op. Of, zoals Tom Blokdijs het ooit samenvatte: 'Ik zou niet weten wie indringender een beeld heeft gegeven van hoe samenleven wordt uitgehold, doordat de twee samenlevenden steeds meer opgaan in hun eigen denkwereld. Daardoor verdwijnen de gevoelens van liefde, al is de taal tegelijkertijd het enige middel waarmee gevoelens kunnen worden opgewekt.'

#### [4] Beheersing & montage

Het zogeheten 'montage-theater' (soms ook wel 'simultaan-theater' genoemd, door de ambitie om diverse gebeurtenissen gelijktijdig te laten plaatsvinden, binnen één keten van handelingen), is in zijn ontstaan (binnen het post-revolutionaire Rusland en de Duitse Weimar-republiek, jaren twintig) en ook in zijn naoorlogse herleving (vooral in Amerika – Living Theatre, Open Theatre, Bread & Puppet Theatre, jaren zestig), in aanzet steeds sterk verbonden geweest met vaak expliciet politieke statements, soms van een gewild naïef karakter.

Bij het 'montage-theater' van Gerardjan Rijnders ligt dat anders. Rijnders hecht weliswaar grote waarde aan de maatschappelijke relevantie van zijn werk – zonder die verfoei-de term overigens ooit in de mond te nemen. Maar bij hem is er sprake van andere stijlmiddelen. En bij hem ligt de nadruk op de politieke en maatschappelijke dimensie van het werk minder scherp of eenduidig, dan bij bv. Vsevolod Meyerhold, Erwin Piscator, Julian Beck of Peter Schumann. Lag bij hen het accent meer op (theater)techniek, film, en elementen uit het volktheater, bij Rijnders spelen de knoppen van de videorecorder een belangrijker rol. En inhoudelijk is Rijnders niet zozeer uit op een maatschappelijk getinte waarschuwing, of een ontleding van politieke realiteiten. Hij zoekt eerder de ontluistering in een kruierend wereldbeeld.

De vergelijking met Bertolt Brecht en Heiner Müller dringt zich opnieuw op. Müller maakt in het werk van Bertolt Brecht een onderscheid tussen 'römische' en 'gotische' teksten. De robuuste, zogenaamd heldere, politiek correcte en analytische Brecht, daar moet Heiner Müller niks van hebben. Die noemt hij 'römisch' – wat zowel 'Romeins' als 'rooms' betekent. De Brecht waar Heiner Müller als schrijver zeer jaloers op is, dat is de Brecht die het voorspel tot zijn *Antigone*-bewerking schreef, de Brecht van het *Fatzer*-fragment, de schrijver van de anti-Hitler-teksten (*Arturo Ui*, *Furcht und Elend des Dritten Reiches*), en van de eerste versie voor *Galileï*. 'Der gotische Brecht' noemt Heiner Müller deze auteur. Het is de Brecht die durft te schrijven in kreupele verzen ('Knittelverse'), de Brecht die ook zeer Duits en zeer cultuurpessimistisch durft te zijn. 'Die berühmte Freundlichkeit ist Programm-musik. Brecht ist am besten wenn er böse ist, zerissen.'

Daar zijn ze weer: woede en verscheurdheid. Misschien ligt in die twee woorden wel de ingang tot het expliciet ánder soort politiek theater dat Rijnders (en de zijnen, bijvoorbeeld Frans Strijards) maken. De scherpste voorbeelden liggen op de lijn tussen tussen Rijnders' producties *De Hoeksteen* (1988) en *Count Your Blessings* (1993). Met daartussen: *Titus. Geen Shakespeare!* (1988), Rijnders' chef d'oeuvre tot nu toe, zijn magnum opus, de productie waarmee de theatermaker en de autonome kunstenaar 'zich definitief ontleed van de ketenen van tijd en plaats' (Ron Kaal). Delen uit Shakespeare's *Titus Andronicus* waren in die productie verweven met het verhaal van de door neo-nazi's vermoorde, Amerikaanse radio-presentator Alan Berg, die een beruchte talk-show had, waar luisteraars telefonisch konden inbreken. De Shakespeare-

teksten en de interventies van min of meer gewone burgers (met hun min of meer gewone, maar meestal zeer ongewone opvattingen) gingen zich in de loop van *Titus. Geen Shakespeare!* steeds meer met elkaar bemoeien. Het brandpunt was een schot dat door een Shakespeare-personage werd gelost en dat Alan Berg dodelijk trof. *Titus. Geen Shakespeare!* is een voorstelling die tot de brandmerken en de littekens van de na-oorlogse (Nederlandse) theatergeschiedenis behoort. Wie erbij was, krijgt hem niet meer uit zijn kop. De eerste scènes uit *Titus Andronicus* – die eindigden in de dood van een van Titus' vijanden – waren grofweg gespeeld. Wat volgde was een ongelooflijke kakafonie. Wat volgde was een schot. Wat volgde was een lange, ijzige stilte. Acteur Titus Muizelaar sprak vervolgens in de microfoon: 'Mijn naam is Alan Berg, of Berg (uitgesproken als 'Burg'). Ik ben zojuist vermoord. De lijnen zijn nu open. U kunt reageren. *Op – mijn – dood!*'

Een toneeltekst van heel ver weg (waarvan we niet eens meer weten of hij wel zo goed is, of überhaupt speelbaar) schuurde aan tegen een verschrikkelijke, dichtbijge realiteit – die weer nadrukkelijk verbeeld, gespeeld werd. Eenmaal buiten leek de voorstelling in het hoofd van de toeschouwer (althans van deze toeschouwer) eindeloos door te gaan. Of, zoals Rob de Graaf in *Toneel Theatraal* schreef: 'Het was een mateloze waanzin, die zó ongepolijst de zaal in werd geslingerd, dat wij niets anders konden doen dan dat te accepteren.' En toch was er geen overkill in *Titus. Geen Shakespeare!* Want steeds als de voorstelling daarin dreigde te vervallen, vielen er ijzige wekkende stiltes. Rond Annet Nieuwenhuizen bijvoorbeeld, als de echo van een grijze fascistenveduwe, met om haar heen enge boekjes met griezelige opvattingen (die ze steeds in de telefoongesprekken met Berg ventileerde). Of de stiltes van Rik van Uffelen, die tegen het slot van de voorstelling de teksten van de murw gemartelde Titus Andronicus lardeerde met een onpeilbaar eenzame, bijna binnensmonds gezongen jam session.

*De Hoeksteen* (uit hetzelfde jaar 1988) is achteraf bijna te zien als een voorstudie op *Titus. Geen Shakespeare!* In ieder geval als een studie in onvermogen, een genadeloze observatie van de onttakeling van het gezin als 'hoeksteen van de samenleving' (een in 1988 favoriete leuze van de Nederlandse christendemocratische politiek). Gespeeld tegen de achtergrond van het bezoek van Paus Johannes Paulus II aan Nederland. En verder vol drugs, armoede, vakbonds-retoriek en politieke ladenlichters & flessentrekkers.

In *Count Your Blessings* (1993) leken alle thema's uit *Titus. Geen Shakespeare!* en *De Hoeksteen* bij elkaar gebracht. In een huis dat geen huis meer was, eerder een verzameling ontakelde families, brute machtswellustelingen, en zwerfende – door de kleinburgers gehate – vreemdelingen. Niemand wilde hier meer echt vechten. Iedere vorm van genegenheid werd eenvoudigweg afgeschoten. Xenofobie dicteerde de waan van de dag. De camera-man die alles poogde vast te leggen, werd in brand gestoken (door één van de doodgemartelde vreemdelingen, die van gene zijde was teruggekeerd).

Woede. Verscheurdheid.

## [5] Troost

Dat woord betekent letterlijk: 'verzachting'.

Het afgelopen seizoen was Gerardjan Rijnders' werk vooral dát. In *Klaagliederen* zat de troost in de blik van Michael Matthews, de blik van de vertrekkende, niet boze, wellicht vooral bedroefde, teleurgestelde God – een blik die door Rob de Graaf onovertroffen omschreven werd als 'een blik waar alles in zit zit: wijsheid en argeloosheid, almacht en zwakte, geloof in het leven en kennis over de grenzen van het leven.' In *Ecstasy* werd de troost direct in het begin geboden, in de tekst van de alcoholische vader, met zijn lekkende lever, hart en hersens: 'Ik werd een stinkend fonteintje / Zo noemde Abeltje me / "Opa fonteintje" / Konden jullie toch nog om me lachen / Jullie haatten me / Ik ook / Ik haatte mezelf / Ik schold jullie uit / Sloeg / En pakte een borrel / Toch maar liever een borrel meer / Dan iemand dood slaan / Dat werden dus veel borrels / Dat werd een fonteintje / Dat werd een roes / Dat waren de gelukkigste momenten van mijn leven / Daar was ik uniek tussen 5 miljard anderen / Daar was ik vrij / Daar vond ik veren / En maakte er vleugels van / Ik deed ze om / En sprong / En vloog / Door het heelal / Tussen de sterren / Ik was een argeloze engel / Eindelijk weer kind / Daar was ik niet bang / Ook niet voor de dood.' Aan het eind van *Ecstasy* is opa zijn kleinzoon geworden, Abel. Abel vraagt of opa via een trapje de hemel (de menshemel? de poezenhemel? de hondenheimel?) is binnengekomen. Het lieve antwoord luidt dat opa langs de regenboog omhoog is gegleden. 'Net als bij een glijbaan, maar dan andersom'.

Misschien was de voornaamste teleurstelling bij *Ecstasy* wel dat de personages zo'n gelaten indruk wekten. Of, zoals Max van Engen het in *Toneel Theatraal* schreef: 'De woede mag langzamerhand plaats gemaakt hebben voor gelatenheid, maar als de compassie met



en de liefde voor je medemens – dé kern van Rijnders' vertellingen – wegvalt, ja, wat blijft er dan nog over? Niets dan buitenkant, uiterlijk vertoon waar je tegenaan kunt kijken, maar die je niet aan het denken zet. En dat is nou precies wat Rijnders altijd bewerkstelligt: de toeschouwer aan het denken zetten, door de mens in al zijn schoonheid en al zijn weezinwekkendheid te tonen, lijdend aan het leven met alle daarbij horende ondoorgrondelijke open einden, in een volstrekt onoverzichtelijke wereld.'

Het Rijnders-seizoen eindigde met *Mooi*, een relatie-drama met een Vietnamese vrouw als gast, observant. Rijnders spreekt over de relatie tussen Richard en Rita als 'een tophuwelijk. Ze communiceren als gekken, ze vervelen zich niet, ze zijn echt aan elkaar verslaafd.' Er wordt in *Mooi* doorgefilosofeerd op momenten dat er bijna niks meer te redeneren valt. De Westerse waarden liggen onder schot, de relatie tussen schoonheid en waarheid. En van de generatie die opgroeide en werd getekend door de opstanden in de jaren zestig, en die nu grachtengordel-yups zijn geworden, wordt nu een genadeloos portret geschetst.

Woede en gelatenheid hebben plaats gemaakt voor iets dat je mildheid zou kunnen noemen, respect. Eén van de laatste opmerkingen die wijlen Jac Heijer over het werk van Rijnders maakte luidde: 'Volgens mij is dat het ideaal van Gerardjan Rijnders: lief en aardig zijn en veel voor elkaar over hebben.'

RITA Ik was laatst  
Erg getroffen  
Door het woord sreen  
RICHARD Gewond?  
RITA Getroffen  
Geraakt  
Zo'n woord dat precies klinkt  
Als wat het betekent  
Zo'n woord dat met zichzelf  
Samenvalt  
Zo zou ik ook willen zijn  
RICHARD Sreen?  
RITA Als het woord sreen  
Welk woord zou jij willen zijn?  
RICHARD Angst zei je toch  
Angst klinkt toch ook precies  
Als wat het betekent  
Dat valt ook samen  
Met zichzelf  
Zou jij willen zijn  
Als het woord angst?  
Alsof je gereduceerd wilt  
Tot hoe je eruit ziet?  
Bedoel je dat?  
RITA Niet met mezelf overhoop  
Bedoel ik  
Niet voor velerlei uitleg ...  
Sreen maar  
Sommige woorden vind ik ...  
RICHARD Vies?  
RITA Nee  
Ik ken geen vieze woorden  
RICHARD Onderhandelingsstrategie?  
Investeringsklimaat?  
Afdruiprekje?  
RITA Nee  
Zelfs het woord kut  
Vind ik meer verbitterd  
Dan vies  
Vrouw vind ik een mooi woord  
Maar man vind ik mooier  
Ken jij verlegen woorden?  
RICHARD Theezeeffe?  
RITA Verlegen  
Het woord  
Lijkt me tamelijk zelfverzekerd  
Rimpel  
Daar kan ik me een blosje  
Bij voorstellen  
RICHARD Klinkt dood als dood?  
RITA Nee  
Meer als een belofte  
Dof klinkt dood  
Dope  
RICHARD Liefde  
RITA Als een illusie  
RICHARD Ik?  
RITA Als een excuus  
(uit: *Mooi*)

## Epiloog

*Ja ik leef in een vreselijke tijd  
Eerlijkheid wordt voor flauwekul versleten  
Wie niet fronst  
Wordt ongevoeligheid verweten En wie nog  
lacht  
Weet niet hoé erg het nieuws straks zal zijn  
Graag was ik wijs  
In oude teksten staat wat dat is wijs  
Een andere kant opkijken wanneer iemand  
gemolesteerd wordt  
De dagen berustend aftellen en ondertussen  
je angst verstoppen  
Het geweld vergeten  
Ook het verlangen om bemind en geliefd te  
zijn  
Kwaad vergelden met goed  
De ellende begraven  
Breed lachend omzien zonder wrok  
Dat alles noemt men wijs  
Wel dat alles kan ik niet  
Ja ik leef in een vreselijke tijd  
(vrij naar Bertolt Brecht)*

---

## Loek Zonneveld

Klaagliederen is te zien op 8 september in de Vooruit te Gent (20.00 uur) en op 10 september in de Amsterdamse Stadsschouwburg, 20.15 uur. *Mooi* wordt op 6 september op de televisie uitgezonden, op Nederland 3.